



Transposition

Musique et Sciences Sociales

9 | 2021

Musique et sexualité

« L'orchestre dans les sons brave l'honnêteté... » : Le rôle de l'élément érotique dans l'œuvre de Massenet.

Annegret Fauser



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/6256>

DOI : 10.4000/transposition.6256

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Annegret Fauser, « « L'orchestre dans les sons brave l'honnêteté... » : Le rôle de l'élément érotique dans l'œuvre de Massenet. », *Transposition* [En ligne], 9 | 2021, mis en ligne le 30 mars 2021, consulté le 23 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/6256> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.6256>

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2021.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

« L'orchestre dans les sons brave l'honnêteté... » : Le rôle de l'élément érotique dans l'œuvre de Massenet.

Annegret Fauser

NOTE DE L'ÉDITEUR

Initialement publié dans *Massenet en son temps*, sous la direction de Patrick Gillis et Gérard Condé, Saint-Étienne : Association du Festival Massenet, 1999, p. 156-179.

« L'orchestre dans les sons brave l'honnêteté... »
(Bellaigue)

« L'habitude du plaisir de l'oreille prédispose à
tous les plaisirs, à tous ! » (Boylesve, *La Jeune Fille
bien élevée*, 1909)

- 1 En 1897, dans son livre *Massenet. Étude critique et documentaire*, Eugène de Solenière caractérise ainsi la musique de Massenet :

Un parfum yonique domine toute son œuvre et, on peut l'affirmer hardiment, la dominera toujours. Spécialiste des excitements, peut-être inventera-t-il de nouvelles ivresses, peut-être (lui qui plus que tout autre légitima l'axiome que la musique est une masturbation de l'oreille) saura-t-il accoupler les sons et violer les harmonies de si neuve manière, de si persuasive façon, qu'il en naîtra un inconnu de jouissance, le je ne sais quoi d'un Kama-Soutra quintessencié, qui réalisera l'Évangile de la chair, la prière suprême à Vénus, mais qu'il crée ou qu'il se répète, qu'il progresse ou qu'il décline, ce sera pour et par la chair indéfiniment et toujours¹.

- 2 Dans ces lignes pleines de violence se trouvent concentrés presque tous les enjeux que les contemporains de Massenet lient au rôle de l'élément érotique dans son œuvre ; c'est-à-dire la décadence, l'influence de Wagner, les relations complexes entre religion et érotisme, ainsi que les problèmes d'un monde bourgeois essayant de développer des

stratégies d'approche vers une musique qui transgresse ses lois sociales. Cette musique moderne, pour Solenière, cherche « à donner des sensations » plutôt qu'« à émouvoir vraiment » et remplace la « passion saine et chaste » par une « frénésie des sens² ». Verlaine et Baudelaire sont cités en tant que phénomènes parallèles en littérature. Mais, selon Solenière, « aucun artiste vivant ne représente à tous les points de vue, aussi bien le modernisme français que [Massenet]³ ».

- 3 À l'époque où Solenière rédige ce texte, les trois opéras de Massenet ayant la plus grande portée érotique de qualités érotiques ont déjà vu le jour : *Hérodiade* en 1881 à Bruxelles, *Esclarmonde* en 1889 à l'Opéra-comique, et *Thaïs* au Palais Garnier en 1894. Si pour *Hérodiade* et *Thaïs*, c'est d'abord le sujet qui est responsable de ce qualificatif d'érotique, c'est en revanche la réalisation musicale qui est à l'origine de la réputation d'*Esclarmonde*. La différence entre *Hérodiade* et *Thaïs*, d'une part et *Esclarmonde*, d'autre part, consiste en deux points importants : *Hérodiade* et *Thaïs* traitent surtout de la séduction féminine – plus ou moins professionnelle et destructrice – et, pour cela, Massenet emploie les moyens musicaux traditionnellement liés à cette séduction, à savoir la danse et le chant séducteur, comme ils apparaissent par exemple dans *Carmen*⁴. *Esclarmonde*, en revanche, est un opéra qui thématise moins la séduction que les rapports érotiques des trois personnages principaux – le père, la fille, l'amant –, et ses moyens musicaux se trouvent être insolites dans le cadre du Paris de 1889. L'objection que, dans ce contexte aussi, la musique de Wagner serait plus avancée que celle de ses contemporains français ne se vérifie qu'en partie. En examinant les programmes d'opéra et de concert à Paris de cette époque, on remarque que la partie de l'œuvre de Wagner considérée comme la plus érotique – la musique du *Venusberg* ou le deuxième acte de *Tristan* par exemple – ne fut que rarement donnée en public⁵. La musique d'*Esclarmonde* semblait inouïe aux oreilles des critiques de l'époque, surtout celle de l'interlude entre les troisième et quatrième tableaux (au milieu du deuxième acte).

L'intensité expressive en est prodigieuse et je ne crois pas qu'on ait jamais poussé plus loin l'art de tout dire au moyen des sons⁶.

- 4 Dans le cas d'*Esclarmonde*, l'amalgame d'une musique évocatrice, d'un livret truffé d'allusions érotiques, d'une constellation bourgeoise de personnages⁷, et de vives réactions dans la presse fait de cet opéra l'objet idéal pour une étude exemplaire du rôle de l'érotisme non seulement dans l'œuvre de Massenet, mais aussi dans la société parisienne à la fin des années 1880.
- 5 *Esclarmonde* est l'histoire d'une fille (Esclarmonde) à qui le père (Phorcas) confie le pouvoir de gouverner son empire, tandis qu'il se retire dans une forêt. Comme son père, elle possède des pouvoirs magiques. La seule condition de cette transmission de pouvoir est l'obligation, pour elle, de rester voilée jusqu'à sa majorité. Là, un tournoi désignera son futur mari qui deviendra alors le nouvel empereur de Byzance. Au cours de l'opéra, Esclarmonde apprend que l'homme qu'elle aime en secret (Roland) est sur le point de se marier. Elle utilise son pouvoir magique pour l'amener sur une île enchantée ; elle y passera une nuit d'amour avec Roland, après avoir reçu sa promesse d'en garder le secret. La cité de Blois se trouvant menacée par les Sarrasins, Esclarmonde envoie Roland, armé d'une épée magique, pour sauver son pays. Il réussit et le roi de France lui offre la main de sa fille. Roland refuse en invoquant une raison secrète. L'évêque de Blois réussit néanmoins à lui arracher ce secret et apprend que, chaque nuit, Esclarmonde rend visite à Roland. À minuit, l'évêque surprend les deux

amants et dévoile Esclarmonde. Cette trahison met fin à leur union et Esclarmonde est enlevée par les esprits qui la tiennent cachée. Sa sœur et gardienne (Parséis) s'inquiète de ne pas la voir revenir au palais et informe leur père. Celui-ci commande aux esprits d'amener Esclarmonde puis, ayant appris son « crime », il la châtie : elle perd son amant et tout pouvoir magique. Roland, qui apprend d'Esclarmonde elle-même la fin de leurs amours, décide d'aller chercher la mort au combat. Il participe au tournoi à Byzance et, vainqueur, gagne la main de la fille de l'empereur qui n'est autre qu'Esclarmonde.

- 6 Déjà les toutes premières mesures du Prologue contiennent en leur sein l'histoire de l'opéra entier : le grand orgue fait entendre une période régulière de huit mesures, avec deux sections de quatre mesures qui se correspondent et qui sont séparées par une cadence imparfaite de caractère modal et antiquisant.



Exemple 1. *Esclarmonde*, Prologue, mes. 4-11.

- 7 L'allure est homophone et carrée, représentant ce monde masculin moyenâgeux qui décide impérativement du destin de ses femmes. Les paroles chantées dans ce passage par l'empereur Phorcas le soulignent : le destin de sa fille sera décidé par l'épreuve la plus démonstrative de la force virile : un tournoi. Phorcas chante : « Et la main d'Esclarmonde, et toute puissance / Appartiendront alors au vainqueur triomphant ! » À la fin du quatrième acte le tournoi sera annoncé par les mêmes paroles et sur la même suite d'accords.
- 8 Cette phrase indique en outre, dès le début, que le conflit ne se joue point entre magie et religion comme pourrait le suggérer l'orchestration lors de deux premières apparitions du thème. Au contraire, religion et magie apparaissent comme unies, surtout au Prologue et à l'Épilogue, où le monde public se trouve réuni dans la basilique de Byzance. Le conflit qui éclate dans cet opéra a lieu entre une femme désobéissante et le monde patriarcal dont l'Église fait partie. Gérard Condé observe lucidement, que les deux pouvoirs paternels (l'Église et Phorcas) sont « également oppressifs : Esclarmonde et Roland devront se soumettre à leurs pères respectifs, au propre ou au figuré, et accepter l'épreuve du renoncement ou du repentir pour se mériter⁸ ». Cette observation est juste si l'on considère la dépendance à l'égard du pouvoir patriarcal, mais elle n'est point exacte si l'on prend en compte la manière d'agir des deux personnages. Renoncement, repentir et soumission sont infligés à Esclarmonde, tandis

que Roland se trouvant privé de son amante reste toujours actif en la cherchant et finalement en décidant de mourir honnêtement en tournoi, mort d'ailleurs impossible puisqu'il est et restera « le vainqueur ». La correspondance presque symétrique du Prologue et de l'Épilogue démontre par ailleurs l'échec d'Esclarmonde dans sa tentative de prendre en main son propre destin. La décision patriarcale s'accomplira avec ou sans l'assentiment de la femme qui n'a qu'à s'y soumettre – et Esclarmonde se soumettra à la fin.

- 9 Les sphères de l'espace public masculin et de l'espace privé féminin sont bien définies au XIX^e siècle⁹ : la femme n'a pas de voix publique et Esclarmonde restera muette devant le monde. Au Prologue, elle ne chante pas du tout ; à l'Épilogue, elle s'adresse exclusivement à elle-même ou (en privé) à son amant. L'entrée d'Esclarmonde, juste après la déclaration de Phorcas citée plus haut, est une apparition muette¹⁰. Elle paraît comme une icône, se prêtant ainsi à toute projection. Des arpèges accompagnent son entrée, une figuration musicale qui, chez Massenet, se trouve liée généralement à l'entrée des femmes au fort potentiel érotique. Il s'agit ici d'un accord de *la* bémol majeur avec sixte ajoutée, joué par les violons. Dans les opéras composés après *Esclarmonde* – *Thaïs* ou *Cléopâtre* par exemple –, cette caractérisation musicale de la féminité érotique par les arpèges sera accentuée par l'emploi de la harpe¹¹. Dans *Esclarmonde*, cet instrument est associé à l'île enchantée et aux nuits d'amour.
- 10 L'emploi des Leitmotive est une technique de composition généralement répandue dans l'opéra français à la fin du XIX^e siècle. Elle est entrée dans le langage musical courant des compositeurs français à la suite de la réception des œuvres de Wagner¹². À l'instar de *Manon*¹³, Esclarmonde reçoit deux motifs, tous deux présentés au Prologue. Le premier motif (exemple 2) est généralement nommé le « motif d'Esclarmonde¹⁴ ». À travers tout l'opéra, ce motif est lié à la présence physique ou imaginée d'Esclarmonde. Tout comme son nom, le motif est donné à Esclarmonde par son père. D'abord celui-ci prononce ce nom pendant que l'orchestre fait entendre le motif en *do* majeur, diatonique et carré comme tout le début de l'opéra. Mais le motif se termine sur la dominante, apparaissant ainsi ouvert, même incomplet. Après l'entrée muette et purement physique d'Esclarmonde, le chœur prend possession d'elle comme d'un « idole », en chantant son motif dans une écriture homophone et confinant à celle d'un hymne. En fait, dans sa *Notice sur Esclarmonde* (1890), Charles Malherbe met l'accent sur cet aspect :

Simple et pur de forme, ce thème traverse tout l'ouvrage [...] [et] garde scrupuleusement son caractère de noblesse un peu grave et de chaste élégance. Ce n'est pas, en *Esclarmonde*, la femme ardente et passionnée qu'il représente ; c'est l'idole byzantine¹⁵...



Exemple 2. *Esclarmonde*, « motif d'Esclarmonde »

- 11 Juste après le chant choral, un premier élément dérangeant apparaît : le mot « amour » est suivi de quelques syncopes aux altos et aux violoncelles, à peine audibles, puis une cantilène d'allure chromatique monte aux bois joints aux violons et accompagnés par

des arpèges de harpe. Le deuxième motif d'Esclarmonde (exemple 3a) est lui aussi lié à son physique, mais d'une tout autre manière : il représente sa séduction physique, une interprétation qui se justifie par la reprise des deux motifs juste après, pendant l'adieu paternel. Ce motif, que je nommerai « motif de la séduction physique d'Esclarmonde », se compose de trois sections : deux groupes de deux mesures, suivis d'un groupe de quatre mesures.

The musical score for Example 3a is presented in two systems. The first system contains five staves of piano accompaniment. The first staff of this system is marked with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes. The second staff includes a slur over a triplet of eighth notes. The third staff shows a triplet of eighth notes in the bass. The fourth and fifth staves continue the accompaniment with various rhythmic patterns. The second system consists of two staves. The first staff is marked with a '2' and a key signature change to F major (two flats), and it begins with a forte (*f*) dynamic. It contains a triplet of eighth notes. The second staff of the second system is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a *dim.* (diminuendo) marking. It also features a triplet of eighth notes.

Exemple 3a. *Esclarmonde*, Prologue (partition piano-chant, p. 11)

Exemple 3b. *Esclarmonde*, Acte II (partition piano-chant, p. 91)

Exemple 3c. *Esclarmonde*, Acte II (partition piano-chant, p. 98)

- 12 Les trois sections établissent une tension musicale progressive qui s'intensifie jusqu'à la détente de la septième mesure et au retour à la tonique à la huitième mesure. La première section présente trois éléments constitutifs pour le motif entier : la montée chromatique de la mélodie (a), élément repris par la suite dans le discours musical d'Esclarmonde, surtout au troisième tableau quand elle s'offre à Roland (A ; exemple 3b) ; le deuxième élément (b) est la ligne descendante qui, à sa troisième reprise dans la sixième mesure, se développe dans un Leitmotiv que Malherbe dénomme « motif de la possession » représentant ce que Roland décrit comme un « divin moment » (B ; exemple 3c). Le troisième élément consiste dans le mouvement harmonique de la dominante à la tonique – mouvement opposé à celui du premier motif d'Esclarmonde qui, lui, s'ouvre vers la dominante. L'accroissement de la tension est obtenu par une

double reprise élargie de ce premier groupe de deux mesures, dans laquelle la courbe mélodique et l'harmonie sont amplifiées. La tête du premier motif d'Esclarmonde, cité par les bassons et les cors, chevauche le début de la première reprise dans la troisième mesure et établit ainsi un retard dissonant du *fa* dièse qui se résout sur la quinte, *mi*, de la dominante. La ligne mélodique monte, à la quatrième mesure, au *si*, à la place du *la* original. La deuxième reprise reprend le trait chromatique une sixte plus haut, apparaissant encore plus tendu par l'arrêt syncopé à la cinquième mesure. L'harmonie s'ouvre vers le deuxième degré diminué, *mi* bémol, évoquant vaguement l'accord de sixte napolitaine, avant de retourner à la tonique, *ré* majeur, par *si* mineur et *la* majeur. Dans les deux dernières mesures le *forte* se réduit en *pianissimo*.

- 13 Dans ces huit mesures se trouvent condensés les composants essentiels de l'interlude du deuxième acte dont la connotation sexuelle est la principale raison pour laquelle cet opéra a la réputation d'être une œuvre érotique. Ce motif apparaît deux fois dans le Prologue et le lieu dramatique de ces apparitions indique les structures de base du drame à venir. La première fois, celle citée plus haut, ce « motif de séduction » accompagne la remise des insignes du pouvoir. Ainsi s'affirme, dès le début, le conflit entre les « inflexibles lois » qui demandent une obéissance entière – et qui sont symbolisées par les insignes – et la volonté individuelle d'Esclarmonde qui l'oriente vers l'union avec l'époux qu'elle s'est choisie.
- 14 Quand les deux motifs d'Esclarmonde sont repris 14 mesures après, ils attirent l'attention sur un autre aspect déterminant du drame : la relation entre père et fille. La tonalité de *la* bémol majeur qui y est atteinte pour la première fois est celle du duo d'amour du deuxième acte. *La* bémol majeur est une tonalité qui, en outre, est fortement liée – pour nous, sinon dans la conscience de l'époque en France – au duo d'amour du second acte de *Tristan*. À cet endroit, le père se joint au motif d'Esclarmonde joué à l'orchestre en chantant les paroles : « Ô trésor sans pareil dont j'emporte à jamais la radieuse image », des mots qui trahissent une prise de possession presque physique de sa fille, justement sur le motif qu'il lui a donné au début du Prologue : c'est par son corps qu'il est lié à elle et c'est par son attrait physique qu'elle a une emprise sur son père. Phorcas emporte avec lui, en le cachant à tout autre homme derrière des voiles, le physique séduisant de sa fille. Cette relation père-fille frôle l'inceste. C'est le père qui dans l'Épilogue se garde le droit de dévoiler la fille devant le vainqueur du tournoi. En effet, dans l'épilogue, le « motif de séduction » revient dans la même tonalité de *la* bémol majeur au moment où Phorcas ordonne : « Voiles, tombez ! » Si l'on tient compte du fait que les voiles symbolisent la virginité¹⁶, les implications érotiques dans la relation de Phorcas à sa fille sont assez lisibles. En provoquant elle-même son dévoilement – par l'évêque de Blois – Esclarmonde commet une désobéissance qui appelle le châtement « pour la fille indocile et son coupable amant » : elle perdra tout ce que son père lui a donné et enseigné jusqu'ici.
- 15 La relation entre père et fille rappelle celle de Wotan et Brünnhilde. Brünnhilde, aussi, est punie pour avoir commis l'acte de désobéissance contre la volonté de son père aimant. Les relations incestueuses, élément de sexualité dans la littérature décadente issue des œuvres de Wagner, commencent à jouer un certain rôle chez les écrivains à l'époque de la conception et de la composition d'Esclarmonde. En 1884, par exemple, Élémer Bourges publie son roman *Le Crépuscule des dieux*, deux ans plus tard paraît *Zo'har* de Catulle Mendès¹⁷. Cette parenté de certains aspects du livret d'Esclarmonde avec la littérature décadente a provoqué ce commentaire du critique Camille Bellaigue : « Dans

la partition comme dans le poème, trop de fleurs, de pierreries, trop de fantasmagorie et de trucs ; une crainte presque constante du naturel et de la spontanéité¹⁸. » En fait, Louis de Gramont, l'un des deux librettistes d'*Esclarmonde*, avait une réputation de poète décadent, et ceci transparaît dans les comptes rendus de la première d'*Esclarmonde*.

- 16 Avec le début du deuxième tableau, on entre dans la sphère privée féminine. Un livret de mise en scène, qui porte des corrections de la main de Massenet, précise comment Esclarmonde « est étendue sur un lit de repos [...] recouvert de coussins et de peaux de lions¹⁹ ». Juste avant le lever du rideau, le spectateur entend aux premiers violons le motif d'Esclarmonde qui continue sur le début chromatique du « motif de séduction ». À ce moment, juste avant de voir Esclarmonde, le spectateur apprend que ce tableau traitera de la combinaison des deux faces de l'héroïne. En effet, il s'agit du moment dramatique où, pour gagner l'amant désiré, Esclarmonde décide d'utiliser le pouvoir confié par l'autorité paternelle. Cette attitude trop « masculine » pour une jeune femme irrite le monde bourgeois de l'époque, et on peut lire des commentaires sur Esclarmonde, « cette petite Turque sensuelle²⁰ », tels que celui de Camille Bellaigue :

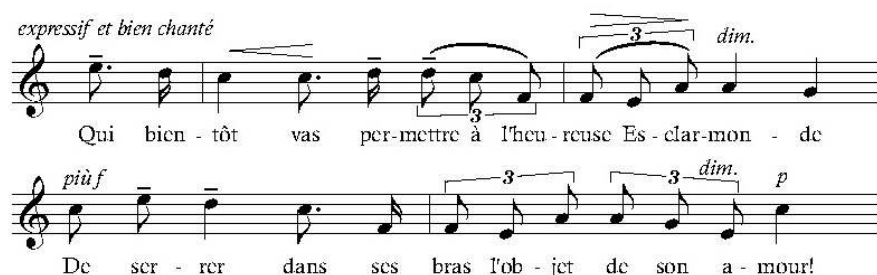
Esclarmonde ne s'est pas éprise de Roland, comme Lohengrin d'Elsa, par compassion, par attrait moral. Elle l'aime surtout physiquement ; elle le désire, et ne s'en cache pas. Elle se promet avec lui de brûlantes ivresses, des raffinements voluptueux ; elle fera l'éducation amoureuse de cet adolescent ; et toutes ces perspectives nous font paraître Esclarmonde aussi désirable, comme elle le dit elle-même, que désirante, mais pour les sens seulement. On n'aime guère les femmes qui font trop d'avances, qui prennent toute l'initiative d'amour ; ou plutôt on les aime : par politesse d'abord, avec grand plaisir aussi, pourvu qu'elles soient belles, mais d'un amour incomplet et pour ainsi dire inférieur²¹.

- 17 Bien que l'action de la conquête amoureuse soit considérée comme n'étant *pas assez féminine* et bien trop active, le livret et la musique montrent que l'héroïne évolue dans des structures patriarcales et que tout ce qu'elle fait est conditionné par cet horizon. Elle est l'incarnation même de la phrase de Balzac, postulant que « La femme vit par le sentiment, là où l'homme vit par l'action²² ». Le premier mot qu'Esclarmonde énonce dans l'opéra est le nom du bien-aimé et elle le chante sur l'intervalle d'une quarte, faisant ainsi écho à son père qui, au prologue, débute avec le même intervalle. Puis, elle commence à chanter son air qui dévoile son côté psychique, alors que, jusque-là, le spectateur n'a aperçu d'Esclarmonde que son côté physique. Mais, là aussi, elle se révèle être déterminée par un homme.
- 18 L'air commence par un motif musical qui apparaît encore à plusieurs reprises au cours de l'opéra, chaque fois lié à sa définition d'elle-même par rapport à son amant. Ici, elle chante : « Comme il tient ma pensée / Et règne uniquement en mon âme blessée » (exemple 4a).

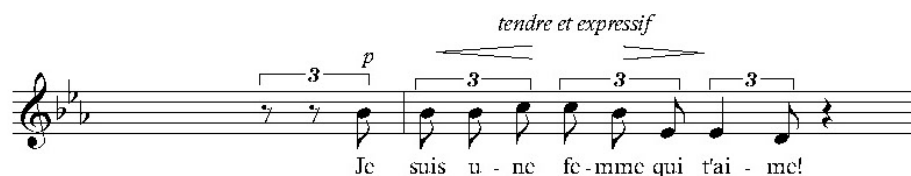


Exemple 4a *Esclarmonde*, Acte I (partition piano-chant, p. 23)

- 19 Puis, à l'acte suivant, juste après son entrée, elle bénit la magie : « Qui bientôt vas permettre à l'heureuse Esclarmonde / De serrer dans ses bras l'objet de son amour » (exemple 4b). Peu après, répondant à la question de Roland « Qui donc es-tu ? », elle se définit elle-même par les mots : « Je suis une femme qui t'aime » (exemple 4c).



Exemple 4b. *Esclarmonde*, Acte II (partition piano-chant, p. 85)



Exemple 4c. *Esclarmonde*, Acte II (partition piano-chant, p. 90)

- 20 Si, d'une part, la face publique d'Esclarmonde est celle d'un symbole auquel un pouvoir patriarcal prête un pouvoir relatif – pourvu que cette femme se comporte d'une manière acceptable –, elle-même se définit principalement dans sa féminité, d'autre part, comme l'amante d'un « vainqueur glorieux » (c'est ainsi qu'elle le nomme devant Parséis, sa sœur). Dans les deux cas, les actions d'Esclarmonde sont des réactions à une situation déterminée par le masculin, à savoir le père et l'amant. Sa rébellion contre le système patriarcal est nourrie par une fixation exclusive à l'homme aimé. En cela, elle correspond exactement à l'image de la femme décrite par Balzac, l'être guidé par ses sentiments. Bien que les femmes apparaissent dans le monde public de la fin du siècle, le commandement paulinien d'une existence publique muette garde toujours sa valeur pour l'image bourgeoise officielle de la femme²³. La résolution de cet opéra correspond aux normes de ces idéaux bourgeois : Esclarmonde échoue et l'ordre sera rétabli.
- 21 Sa sexualité s'avère être le moyen employé par Esclarmonde pour arriver à ses fins. Même l'abus de son pouvoir n'y ajoute qu'une aide secondaire : « Ici nous sommes en magie passionnelle et le point de vue est tout à fait sexuel²⁴. » Esclarmonde est une héroïne d'opéra inhabituelle dans la mesure où elle prononce son désir physique ouvertement. Ce fut l'apparence physique de Roland qui a suscité son amour, raconte-t-elle dans son premier air – au contraire de la coutume qui met l'accent sur « l'attrait moral » (Bellaigue) comme on peut l'observer dans *Hérodiade* où Salomé commence son premier air par les mots : « Il est doux, il est bon. » Musicalement aussi, la sexualité d'Esclarmonde est continuellement présente : déjà – à l'orchestre – après son entrée

muette au prologue, mais aussi dès son premier air. Là, dans la partie centrale, un accroissement mélodique est combiné, dans l'accompagnement, avec cette impulsion syncopée qui, par son emploi dans l'interlude du deuxième acte, possède une connotation sexuelle parfaitement nette dans cet opéra.

- 22 Le langage du livret frôle les limites acceptables pour un spectacle aussi public qu'est l'opéra. Il ne s'agit plus d'un langage métaphorique comme nous le trouvons dans *Carmen* par exemple, quand Carmen taquine José au sujet de son épinglette²⁵, mais d'une langue très directe. Les différents stades du livret montrent que le degré de son audace constitue un problème : jusqu'où peut-on dire les choses sans que la censure intervienne, et où dépasse-t-on les limites. Malheureusement, le seul livret de censure d'un opéra de Massenet qui manque dans la collection aux Archives nationales est celui d'*Esclarmonde*.

- 23 Le premier endroit où l'impact sexuel est révélé ouvertement dans le livret est le moment où Esclarmonde explique à sa sœur comment elle parviendra à séduire Roland étant donné qu'elle doit rester voilée pour garder son pouvoir.

ESCLARMONDE

Je resterai voilée... il ne pourra me voir !...

Mais par de brûlantes caresses...

Par des baisers tout puissants...

Je charmerai son cœur, je troublerai ses sens...

Il connaîtra par moi de si douces ivresses...

Qu'il ne souhaitera jamais d'autres tendresses...

Et je régnerai seule en son cœur enchanté !...

- 24 Ce sont évidemment ces mots qui ont suscité les remarques de Camille Bellaigue citées auparavant. Mais bien qu'ils dénotent une attitude très décidée – il faut se souvenir qu'avec Balzac, l'action est masculine et que finalement « on n'aime guère les femmes qui prennent toute l'initiative d'amour » comme nous en informe Bellaigue – Esclarmonde se révèle aussi bien dans le texte que dans la musique, comme guidée par ses sentiments. Le passage cité est sa réponse à la question de Parséis : « Mais... que devient votre pouvoir ? » Caractérisée comme très traditionnellement féminine, Esclarmonde ne désire qu'une chose, « régner seule en [le] cœur » de Roland. La musique à cet endroit est très éloignée du modèle carré, bien rythmique et diatonique, que le prologue a établi pour représenter le monde masculin, et que l'irruption d'Enéas (l'amant de Parséis) – dans le monde féminin de ce premier acte – a rappelé de nouveau.

- 25 Si l'on compare le manuscrit autographe de la partition d'orchestre et les premières épreuves de la partition piano-chant²⁶ avec la version publiée, on voit que tous les endroits où le texte a été changé se trouvent après l'union des amants et que tous se réfèrent très précisément à l'aspect physique de leur relation. À la page 111 de la partition piano-chant, Roland jure de garder le silence « Sur le secret hymen qui nous unit tous deux !... » Auparavant, on lisait qu'il resterait muet « Sur les divins plaisirs que tu m'a [sic] fait goûter !... » Dans le troisième acte, Roland évoque Esclarmonde en chantant « Toi qui m'as appris la tendresse, / Par qui mon cœur fut enchanté... » Mais dans la première version, on trouve « Toi qui m'as appris la tendresse, / Qui m'as appris la volupté ». Après la trahison, Esclarmonde demande à Roland : « Regarde-le, ce corps... que ta faute a perdu sans retour !... » Cette phrase remplace les mots « Regarde-le, ce corps... où mouraient tes désirs apaisés... » Ces corrections ne furent effectuées que très tard dans le processus de la composition d'*Esclarmonde*. Étant donné que le

livret de censure de l'opéra est perdu, il est impossible de dire s'il s'agit d'une autocensure, ou si les changements ont été réalisés sur la demande de la censure dramatique. Une petite anecdote montre qu'à l'époque d'*Esclarmonde*, une partie du public d'opéra avait des problèmes avec des moments trop évocateurs :

[Massenet] a attendri, enamouré tous les sujets et tous les personnages, tous, y compris saint Jean-Baptiste, l'âpre mangeur de sauterelles, auquel il a fait adresser, par Salomé, de véritables déclarations, si bien qu'un jour, tandis qu'on exécutait *Hérodiade*, une mère bien parisienne s'écria devant nous, parlant à sa fille : « Mon enfant, tâche de ne pas écouter, c'est vraiment par trop voluptueux »²⁷.

- 26 Il est beaucoup plus difficile de saisir l'érotisme dans la musique elle-même sans que cela soit trop subjectif ou trop arbitraire²⁸. Que la musique ait une emprise directe et intime sur l'auditeur est un postulat incontesté, au moins au XIX^e siècle. Mais comment peut-on lui attribuer un contenu précis ? Dans la musique vocale, dans l'opéra surtout, le texte peut guider une interprétation. Dans le cas d'*Esclarmonde*, les différents Leitmotive ont une connotation sémiotique bien définie²⁹ – ce qui n'est pas toujours le cas par exemple dans les opéras de Puccini comme *La Bohème* ou *Tosca*³⁰ –, et l'emplacement d'un morceau instrumental dans le contexte de l'action dramatique peut lui donner une signification claire qu'il n'aurait pas si on l'écoutait seul. Juste avant que le fameux interlude du deuxième acte représentant l'acte sexuel lui-même ne commence, les deux amants chantent déjà sur la musique qui sera reprise et développée dans celui-ci :

Voici le divin moment
Où celle qui s'est donnée,
Sans craindre la destinée,
Va s'unir à son amant.
C'est l'heure de l'hyménée !

- 27 Ensuite, *Esclarmonde* entraîne Roland vers une sorte de lit au fond de la scène, et un rideau de roses descend du plafond, un détail scénique sur lequel Massenet insistait dans le livret de mise en scène, sans doute conscient du fait que la rose, comme symbole littéraire, possède une connotation sexuelle³¹.
- 28 Contrairement à la littérature, la musique ne laisse pas l'auditeur lui échapper. On peut fermer les yeux, on ne peut pas fermer les oreilles. Dans un texte, l'auteur peut créer une distance par rapport à l'événement érotique, voire sexuel. Par exemple, dans *Madame Bovary*, la description détaillée de la chevauchée d'Emma et Rodolphe anticipe leur union sexuelle qui a lieu juste après, et qui n'est suggérée que par quelques mots. Ainsi, toute description trop plate est évitée³². Cette distance manque en musique, et l'interlude du deuxième acte d'*Esclarmonde* en est un des exemples les plus frappants. La description cynique de Richard O'Monroy évoque les effets que la musique a suscité auprès des spectateurs :

Grâce à la musique de M. Massenet, tous les détails de ces moments adorables nous sont contés. Cela commence doux comme un effleurement, puis le mouvement va en s'accroissant jusqu'au déchaînement des cuivres et un grand coup de cymbales final qui exprime le cri de la passion triomphante et assouvie. Tous les spectateurs sont surexcités jusqu'au paroxysme. Oh ! Cet air !... cet air ! Les hommes clignent de l'œil, ravis ; les femmes se cachent derrière leur éventail. On crie bis avec une frénésie érotique. Et dire qu'on conduira les petites filles entendre cet hymne à l'amour sensuel, pour les entrevues avant leur mariage. L'orchestre recommence. Et Roland ? ... Diable, il va être bien fatigué³³.

- 29 Quand on lit les critiques de l'opéra après sa création³⁴, on remarque partout le souci de maîtriser cet impact trop direct de la musique par la recherche d'un équivalent verbal. Ainsi crée-t-on une distance vis-à-vis d'une musique trop évocatrice et, en même temps, cette musique donne un prétexte consacré par la culture officielle qui permet au critique de se perdre pour une fois dans un langage plutôt osé. Henry Sauer écrit dans *L'Écho de Paris* :

L'entr'acte qui noue les deux tableaux du deuxième acte est une véritable ode saphique dans laquelle on sent palpiter l'étreinte énervante et passionnée, toute la violence, les égarements, les lassitudes de l'amour charnel. La phrase est brûlante et s'échappe en sanglots du sein oppressé, enveloppée dans une orchestration pleine de tièdes caresses et de doux enlacements³⁵.

- 30 L'exemple le plus saisissant peut-être, est le passage suivant extrait de la critique de Camille Bellaigue pour la *Revue des Deux Mondes* :

La progression qui termine le duo n'est pas non plus très nouvelle ; un *crescendo* haletant monte de note en note, et une explosion trop prévue amène la chute du rideau. Il était temps de dérober sous les roses les ardeurs touchant à la frénésie d'Esclarmonde et de son bien-aimé. Il était naturel d'en indiquer en quelques mesures le paroxysme et l'apaisement, comme a fait Gounod dans *Faust* à la fin de l'acte du jardin. Mais M. Massenet a fait bien davantage. Grâce à une péroration d'orchestre étonnamment expressive et d'ailleurs assez puissante, grâce à cet entr'acte, qui n'en est un que pour les spectateurs, nous entendons ce que nous ne voyons pas. Nous sommes témoins par les oreilles, ne pouvant l'être par les yeux. Jamais encore on n'avait, je crois, fait une description sonore aussi fidèle, aussi détaillée, de la manifestation physique des tendresses humaines (vous voyez que je tâche de m'exprimer convenablement). Tout est noté, et gradué ; les violons commencent doucement ; puis les altos arrivent à la rescousse, puis le quatuor ; les sonorités s'enflent, le mouvement se précipite et le tout aboutit à un éclat général et terriblement significatif. Allez écouter cette symphonie éminemment suggestive, et, comme dit le pigeon de La Fontaine, un oiseau à citer en telle occasion, « vous y croirez être vous-même ». L'orchestre dans les sons brave l'honnêteté ; l'instrumentation de M. Massenet était déjà luxuriante ; la voilà luxurieuse, et la fleur de sensualité que le jeune maître avait toujours cultivée a fini par s'épanouir comme la fleur de l'aloès, avec un fracas pareil au tonnerre.

Je ne dis pas que ce soit beaucoup de bruit pour rien ; ce rien est quelque chose, quelque chose même de délicieux ; mais le sujet ainsi traité nous donne une vision ou une audition d'amour trop exclusivement sensuelle. L'unisson de ces violons pâlés représente trop l'unisson de deux corps (je ne pane plus instrumens [*sic*]), et trop peu celui de deux âmes. Il y a là, je crois, un manquement de délicatesse esthétique, un déplacement et peut-être un abaissement de l'idéal du musicien. [...] Le bruit nuptial s'éteint peu à peu ; tout se détend et s'apaise ; mais voici que le rideau se relève sur un second tableau d'amour, d'amour satisfait et un peu las, quelque chose comme la vieille gravure du carquois épuisé. Entre les amants s'engage une nouvelle scène, naturellement plus calme³⁶.

- 31 Une réponse à cet article se trouve dans *Le Monde Artiste* où Maurice Lefèvre met justement le doigt sur la manière dont la prétendue indignation sur « le réalisme de cette musique » (Bellaigue) sert de prétexte à une description détaillée de ce qu'elle condamne.

Naturellement plus calme est vraiment fort judicieux. J'aime ce *naturellement* plus que je ne saurais dire. *Naturellement* me ravit, en même temps qu'il me rassure : un malheur est si vite arrivé. Mais n'ayons crainte, la scène est naturellement plus calme. Voilà un *naturellement* que je donnerais beaucoup pour avoir trouvé. La bonne chose, comme disait M. Jourdain, la belle chose que d'être savant. Car, *naturellement* est d'une philosophie charmante. Je crois entendre le regretté M. Caro

enseignant son essaim de jolies et assidues auditrices, et leur disant avec le fin sourire qui lui gagnait tous les cœurs, en enveloppant sa pensée d'un geste de long apaisement :

— La scène qui suit, mesdames, est naturellement plus calme.

Je vois les roses fleurir sur les visages des timides, les yeux espiègles briller de malice, et j'entends les lèvres des ingénues murmurer rêveuses :

— Pourquoi *naturellement* ?

Le joli adverbe et comme il dit bien ce qu'il veut dire³⁷ !

- 32 La raison principale pour laquelle cet interlude a suscité tant de commentaires peut être trouvée dans la place qu'il tient dans l'opéra : au milieu d'un acte, entre deux scènes qui ne demandent pas de changement de décor. Le spectateur entend le morceau dans le noir, devant un rideau baissé. Il est livré à son imagination dirigée par le texte du duo d'amour et par la situation dramatique. L'inouï ne tient pas seulement aux moyens musicaux que Massenet y emprunte, mais aussi au fait que la musique érotique n'est pas dans son emplacement traditionnel au sein d'un opéra qui est celui du chant séducteur et surtout du ballet. Au plus tard à partir de *Robert le Diable*, le ballet représente la part d'insolite dans l'opéra français. Mais, en ritualisant, et en institutionnalisant même, le déchaînement dionysiaque, l'impact érotique perd tout caractère immédiat. La fameuse « Bacchanale » du *Venusberg* est avant tout un ballet mal placé par rapport à sa position habituelle, ajouté pour la première représentation parisienne de *Tannhäuser* en 1861. Avant même de composer la musique, Wagner développa un scénario de ballet, dans lequel il combina des motifs esquissés avec une description chorégraphique. Le scénario commence de la manière suivante :

(Ouverture)
Très animé
Levée du rideau



Exemple 5a

Danse voluptueuse, lascive. Les nymphes excitent les jeunes hommes de se mêler avec eux [*sic*]; ceux-ci descendent des praticables, partout—



(danse commence — Cancan mythologique.)

Exemple 5b³⁸

- 33 Par la chorégraphie et la représentation scénique, la fantaisie du spectateur est enchaînée et gouvernée dans le divertissement frivole que peut être le ballet. Les deux versions de *Thaïs* démontrent comment, finalement, l'institution a le dernier mot : dans la première version de 1894, un interlude comparable à celui d'*Esclarmonde*, la *Symphonie des amours d'Aphrodite*, se trouve au deuxième acte. Il est placé au moment où Thaïs s'apprête à mimer les amours d'Aphrodite, scène déjà aperçue au premier acte lors de la « Vision » d'Athanaël. Le rideau se baisse et le spectateur est confronté à un morceau de musique qui ressemble dans sa disposition musicale – mouvement rythmique obstiné, grand accroissement et apaisement – à l'interlude du deuxième acte d'*Esclarmonde*. Pour la reprise de 1898, Massenet retira cet interlude et ajouta un grand ballet en sept numéros à la fin du deuxième acte qui représente une fête dionysiaque des plus traditionnelle devant la maison de Thaïs³⁹.
- 34 Si l'on compare les trois opéras mentionnés au début – *Hérodiade*, *Esclarmonde*, *Thaïs* –, on y trouve plusieurs points communs par rapport à l'érotique : l'époque historique lointaine, l'exotisme, l'influence de la femme par le moyen de l'érotique, et le mélange de religion et d'érotisme. Les époques lointaines, dans lesquelles se déroulent les trois opéras, ainsi que l'ambiance exotique créent une distance par rapport au spectateur parisien du XIX^e siècle. *Werther*, *Manon* et *Sapho*, plus proches en temps et en lieu de Massenet, ne comportent pas de moments érotiques comparables à ceux qui se trouvent dans les trois opéras cités ci-dessus. Cette double distance seule rend possible une approche aussi directe de l'érotisme tel qu'on le trouve dans ces trois œuvres. L'impact érotique dans ces trois opéras de Massenet, surtout dans *Esclarmonde* et *Thaïs*, reflète le fantasme masculin des librettistes projetés sur « l'autre », représenté par les femmes exotiques⁴⁰. En comparant ces opéras à *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, par exemple, on décèle en eux une attitude envers l'érotisme qui ne se justifie plus par une action héroïque, voire patriotique, telle que celle de Dalila utilisant son pouvoir de séduction pour arriver à ses fins. La sexualité de Dalila est un moyen – certes dangereux et efficace – utilisé comme une arme ; la sexualité d'*Esclarmonde* et de *Thaïs* est une fin en soi.
- 35 Si l'on tient compte du déroulement des livrets, on s'aperçoit immédiatement qu'à la fin les femmes, malgré un pouvoir temporaire gagné par leur sexualité, se retrouvent à leur place définie de façon héréditaire par la société bourgeoise : mariée et soumise

comme Esclarmonde ; ou simplement mortes comme Thaïs et Salomé⁴¹. Au premier abord, la musique de Massenet semble soutenir cette vision de la femme, car traditionnellement l'ordre musical est rétabli avec l'accord final. Si Thaïs meurt sereinement sur un accord de *ré* majeur, le « bonheur » d'Esclarmonde est célébré par un grand chœur en *mi* bémol majeur. Mais les partitions révèlent une caractérisation musicale beaucoup plus sophistiquée.

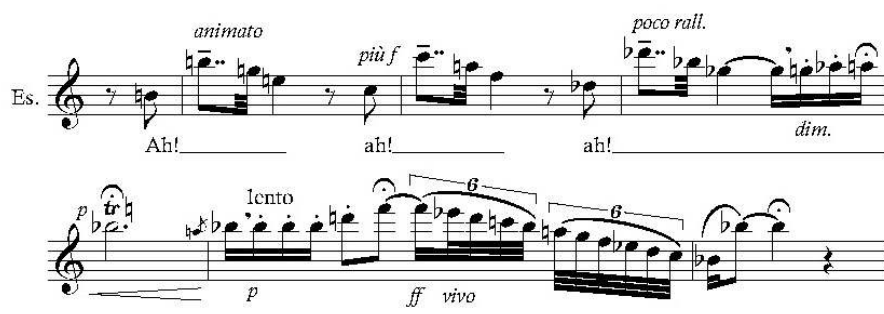
- 36 Dans *Esclarmonde* les deux amants, Enéas et Roland, ne développent leur capacité musicale que guidés par les femmes. La première entrée d'Enéas apporte une légère touche de comique dans l'opéra. Il y raconte ses prouesses chevaleresques aux deux femmes, mais avec une maladresse mélodique et prosodique qui frappe d'autant plus que, juste avant, le duo entre Esclarmonde et sa sœur mettait en valeur les grandes lignes mélodique et Parséis demandait les nouvelles de son fiancé avec une maîtrise parfaite de la prosodie.

The musical score is for a scene from *Esclarmonde*, Act I. It features two characters: Parséis and Enéas. Parséis is shown in the first system, singing a melodic line with lyrics: "Par-liez! Par-liez! Ré-pon-diez-nous... beau cher-cœur d'a-ven". The second system shows Enéas responding with a more rhythmic, slightly comical line: "tu - rel! En l'hon-neur de vos di-vins yeux. Oui, par tou-jour m'a tu guer-ro-yer de mon mi-rax! Sans cesse af-fron-tant les des-tins con-trai-res et ne re-dou-tant que vo-tre ri-gueur". The piano accompaniment includes chords and trills.

Exemple 6. *Esclarmonde*, Acte I (partition piano-chant, pp. 38-40).

- 37 Ce n'est qu'au moment de son court duo d'amour avec Parséis qu'Enéas arrive à chanter d'une manière correcte et lyrique, en faisant écho à la cantilène énoncée par sa fiancée (« Oui, je permets l'espoir »). Sans la composante comique, la même chose se répète

entre Esclarmonde et Roland. Comme Enéas, Roland s'exprime surtout en récitatif, ne retrouvant une cantilène qu'en écho à son amante lors du duo d'amour. C'est seulement après leur union que Roland deviendra capable de chanter un trait mélodique développé par lui-même (« Chère épouse, ô chère maîtresse »). Esclarmonde se révèle par ailleurs comme ce personnage qui possède la plus grande richesse d'expression musicale dans l'opéra. Le registre de ses moyens vocaux enveloppe les coloratures vertigineuses (ex. 7a) aussi bien que la prose rythmée (ex. 7b) – toutes deux n'appartenant qu'à elle seule.



Exemple 7a. *Esclarmonde*, Acte 3 (partition piano-chant, p. 209).

ESCLARMONDE (avec la plus grande émotion)
parlé, presque sans voix.

Exemple 7b. *Esclarmonde*, Acte 4 (partition piano-chant, p. 265).

- 38 Dans les trois opéras – *Hérodiade*, *Esclarmonde* et *Thaïs* – Massenet accorde aux femmes davantage qu'aux hommes une capacité musicale développée. Ce fait est probablement à l'origine de la remarque de Debussy que Massenet chercherait « dans la musique des

documents pour servir à l'histoire de l'âme féminine⁴² », une idée d'ailleurs assez répandue à l'époque.

- 39 Un dernier point commun entre les trois opéras « érotiques » réside dans l'association entre religion et érotisme. Mais, bien que dans chacun des trois, leur relation diffère, le pouvoir religieux est généralement dénoncé comme dur, brutal et intolérant. Athanaël compte non seulement arracher autoritairement Thaïs à sa vie à elle, mais exige, en plus, la destruction – symbolisée dans la petite statuette d'Eros – de tout ce qui représente le raffinement, la beauté et l'amour. Et dans *Esclarmonde*, l'évêque brise le bonheur des amants par son irruption violente dans la chambre de Roland. Musicalement, l'intervention du pouvoir ecclésiastique est traduite, en général, par un langage carré et simple (modalisant ou diatonique) qui s'oppose au monde érotique ternaire, syncopé, de tendance chromatique, comme par exemple au troisième acte d'*Esclarmonde* : les deux amants se retrouvent sur une section musicale issue de l'interlude du deuxième acte. Juste au moment où la résolution à la tonique *mi* majeur devrait avoir lieu, un accord de *do* coupe brutalement l'élan musical.

Animato e con gran passione ♩=116

Es. Cél - le qui s'est don -

Ro. Te voi - là re - ve -

né - c doit s'u - nir à son a - mant!

nu - c dans les bras de ton a - mant!

Exemple 8. *Esclarmonde*, Acte 3 (partition piano-chant, p. 213).

- 40 Contrairement à sa réputation postérieure, Massenet ne se prêta guère aux images saint-sulpiciennes. Si le pouvoir religieux est en jeu dans ses opéras, il y apparaît plutôt comme opposant. L'anecdote rapportée par Louis Schneider, d'après laquelle Massenet aurait demandé à Paul Milliet un « petit poème d'amour où tout ce qui se trouve de mystérieux dans le culte de la religion chrétienne serait appliqué à la passion sensuelle », n'a été noté qu'à la fin de la vie de Massenet, et elle est contredite par les faits documentés sur la genèse d'*Hérodiade*⁴³.
- 41 Si l'on pose la question du rôle de l'élément érotique dans l'œuvre de Massenet, la réponse comporte deux aspects : ce rôle est individuel pour chaque composition, mais il possède un point commun dans le fait que l'érotique s'avère comme le moyen inné chez

la femme pour gagner de l'influence. Indépendamment du résultat (généralement désastreux pour l'héroïne), l'érotique est un facteur dérangent, un instrument de désobéissance envers une structure masculine, une arme puissante et l'expression de sa personnalité. Sur le plan musical, l'érotique donne la possibilité de développer toutes les facettes du langage musical avancé de l'époque, tandis que les mondes masculins ou religieux se montrent beaucoup plus limités dans les moyens musicaux.

BIBLIOGRAPHIE

- ABBATE Carolyn, *The « Parisian Tannhauser »*, thèse de doctorat, Princeton, 1984.
- BART Benjamin F., « The Spirit of the Erotic Wit in French Literature », HARDEE A. Maynor (dir.), *Eroticism in French Literature (French Literature Series, X)*, Columbia, University of South Carolina Press, 1983, p. 88-101.
- BAUER Henry, « Les premières représentations », *L'Écho de Paris*, 6^e année, 17 mai 1889, p. 2-3.
- BELLAIGUE Camille, « M. Jules Massenet », *L'Année musicale 1888-1889*, Paris, 1890, p. 69-81.
- BELLAIGUE Camille, « Revue musicale » (*Esclarmonde*), *La Revue des Deux Mondes*, livraison du 1^{er} juin 1889, p. 698-704.
- CLÉMENT Catherine, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.
- CONDÉ Gérard, « Commentaire littéraire et musical [d'*Esclarmonde*] », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 148, septembre-octobre 1992, p. 36-67, p. 38.
- DEBUSSY Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. par François LESURE, Paris, Gallimard, 1987, p. 59.
- DÖHRING Sieghart, « Musikalischer Realismus in Puccinis Tosca », *Analecta Musicologica*, 22, 1985, p. 249-296.
- DÖHRING Sieghart, « Wagnerismus in Frankreich. Zum Einfluß des Musikdramas auf die französische Oper », *Neue Zürcher Zeitung*, Femausgabe Nr. 62, 16 mars 1990, p. 43.
- FAUSER Annegret (dir.), *Jules Massenet, 'Esclarmonde' : Dossier de presse parisienne (1889)*, Weinsberg, L. Galland, 2001.
- FAUSER Annegret, « "C'est vraiment trop voluptueux !" Zur Entstehung und musikalischen Dramaturgie von Massenet's Hérodiade », *Jules Massenet: Hérodiade*, Programmheft der Wiener Staatsoper, Wien, 1995, p. 11-22.
- FAUSER Annegret, « *Esclarmonde*, un opéra wagnérien ? », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 148, septembre-octobre 1992, p. 68-73.
- FURMAN Nelly, « Languages of love in Carmen », GROOS Arthur et PARKER Roger (dir.), *Reading Opera*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 168-183.
- GILLIS Patrick, « Thaïs dans tous ses états. Genèse et remaniements », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 109, mai 1988, p.66-74.

- HUEBNER Steven, « Carmen de Georges Bizet : une corrida de toros », PRÉVOST Paul (dir.), *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, Éditions Serpenoise, 1995, p. 181-218.
- HUEBNER Steven, *Les Opéras de Charles Gounod*, Arles, Actes Sud, 1994.
- KABBANI Rana, *Europe's Myth of Orient*, London, Pandora, 1986.
- KAHANE Martine et WILD Nicole (dir.), *Wagner et la France*, Paris, Herscher, 1983, p. 158-173.
- KERBER Linda K., « Separate Spheres, Female Worlds, Woman's Place: The Rhetoric of Woman's History », *The Journal of American History*, 75, 1988-1989, p. 9-39.
- KERST Léon, « Premières représentations », *Le Petit Journal*, 27^e année, 17 mai 1889, p. 3.
- KOPPEN Erwin, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin, New York, de Gruyter, 1973.
- LAROUSSE Pierre (dir.), *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, 17 vol., Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1890.
- LEFÈVRE Maurice, « À propos d'Esclarmonde », *Le Monde Artiste*, 29^e année, 23 juin 1889, p. 383-386.
- LOCKE Ralph P., « Constructing the Oriental "Other": Saint-Saëns's *Samson et Dalila* », *Cambridge Opera Journal*, 3, 1991, p. 261-302.
- MALHERBE Charles, *Notice sur Esclarmonde*, Paris, Fischbacher, 1890.
- MARTIN-FUGIER Anne, *La Bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, 1983.
- MCCLARY Susan, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- MCCLARY Susan, *Georges Bizet: Carmen* (Cambridge Opera Guide), Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- NECTOUX Jean-Michel, « Musique, Symbolisme et Art nouveau. Notes pour une esthétique de la musique française fin de siècle », STENZL Jürg (éd.), *Art nouveau, Jugendstil und Musik*, Zürich, Atlantis, 1980, p. 13-30.
- O'MONROY Richard [pseud. du vicomte de Saint-Geniès], « La Soirée Parisienne », *Gil Blas*, 17 mars 1889, p. 3.
- PELADAN Joséphin, « Critique musicale », *La Grande Revue Paris et Saint-Petersbourg*, 2^e année, 25 mai 1889, p. 408-410.
- SAID Edward W., *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, London, Penguin, 1991.
- SCHNEBEL Dieter, « Zweiter Akt – musikalisches Triebleben (Ein Hörprotokoll) », *Denkbare Musik : Schriften 1952-1972*, éd. par Hans Rudolf ZELLER, Köln, M. DuMont Schauberg, 1972, p. 85-90.
- SOLENIÈRE Eugène de, *Massenet. Étude critique et documentaire*, Paris, Bibliothèque d'art de La Critique, 1897.
- SOLIE Ruth (dir.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley etc., University of California Press, 1993.
- SOLIE Ruth, « Changing the Subject », *Current Musicology*, 53, 1993, p. 55-65.

NOTES

1. SOLENIÈRE Eugène de, *Massenet. Étude critique et documentaire*, Paris, Bibliothèque d'art de La Critique, 1897, p. XXIII.
2. SOLENIÈRE, *Massenet*, p. X.
3. SOLENIÈRE, *Massenet*, p. XVII.
4. Voir FURMAN Nelly, « Languages of love in Carmen », GROOS Arthur et PARKER Roger (dir.), *Reading Opera*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 176 et suivantes ; MCCLARY Susan, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991 ; MCCLARY Susan, *Georges Bizet: Carmen* (Cambridge Opera Guide), Cambridge, Cambridge University Press, 1992 ; HUEBNER Steven, « Carmen de Georges Bizet : une corrida de toros », PRÉVOST Paul (dir.), *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, Éditions Serpenoise, 1995, p. 181-218. Dans le cas de *Thaïs*, ce côté traditionnel sera même renforcé dans la seconde version de 1898, notamment par la coupure de l'interlude après le deuxième tableau, dit *Symphonie des amours d'Aphrodite*.
5. Au sujet de l'érotisme du deuxième acte de *Tristan und Isolde*, voir SCHNEBEL Dieter, « Zweiter Akt – musikalisches Triebleben (Ein Hörprotokoll) », *Denkbare Musik: Schriften 1952-1972*, éd. par Hans Rudolf ZELLER, Köln, M. DuMont Schauberg, 1972, p. 85-90. Les œuvres de Wagner données à Paris sont énumérées dans KAHANE Martine et WILD Nicole (dir.), *Wagner et la France*, Paris, Herscher, 1983, p. 158-173.
6. KERST Léon, « Premières représentations », *Le Petit Journal*, 27^e année, 17 mai 1889, p. 3.
7. La constellation de personnages père-fille-amant est une des constantes du drame bourgeois (*bürgerliches Trauerspiel*) depuis le XVIII^e siècle.
8. CONDÉ Gérard, « Commentaire littéraire et musical [d'*Esclarmonde*] », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 148, septembre-octobre 1992, p. 36-67, p. 38.
9. Voir KERBER Linda K., « Separate Spheres, Female Worlds, Woman's Place: The Rhetoric of Woman's History », *The Journal of American History*, 75, 1988-1989, p. 9-39, surtout p. 13-14.
10. Steven Huebner, dans son étude sur les opéras de Gounod, cite l'entrée de Marguerite dans *Faust* comme une préparation des entrées muettes dans les œuvres de Massenet (*Esclarmonde*) et Puccini (*Turandot*). Voir HUEBNER Steven, *Les Opéras de Charles Gounod*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 141.
11. Je remercie Katherine Ellis qui m'a rappelé que, dans le dialogue entre Brünnhilde et Siegmund, dans *Die Walküre* de Wagner, les harpes explosent au moment de la mention de la chair féminine.
12. Voir DÖHRING Sieghart, « Wagnerismus in Frankreich. Zum Einfluß des Musikdramas auf die französische Oper », *Neue Züricher Zeitung*, Femausgabe Nr. 62, 16 mars 1990, p. 43 ; FAUSER Annegret, « *Esclarmonde*, un opéra wagnérien ? », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 148, septembre-octobre 1992, p. 68-73.
13. Dans une interview lors de la première représentation de *Manon*, Massenet expliqua : « Un personnage, un motif ; Manon seule, dont le type est un mélange de mélancolie et de gaieté, en a deux, pour bien préciser cette alternative » (*Le Figaro*, 19 janvier 1884, p. 1).
14. MALHERBE Charles, *Notice sur Esclarmonde*, Paris, Fischbacher, 1890, p. 59 ; CONDÉ, « Commentaire », p. 38.
15. MALHERBE, *Notice sur Esclarmonde*, p. 59.
16. Voir dans le *Larousse du XIX^e siècle* : « Le voile fut adopté par les femmes chez les premiers chrétiens. Elles avaient la tête voilée, non seulement quand elles sortaient, mais aussi pour prier et prophétiser. Mais voile, flammeum virginale, fut surtout l'insigne des vierges. Les évêques consacraient les vierges par l'imposition de voile ». LAROUSSE Pierre (dir.), *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, 17 vol., Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1890.

17. Voir KOPPEN Erwin, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin, New York, de Gruyter, 1973, p. 134-164.
18. BELLAIGUE Camille, « Revue musicale » (*Esclarmonde*), *La Revue des Deux Mondes*, livraison du 1^{er} juin 1889, p. 698-704, p. 700.
19. F-Pn Vma.ms .497, ff. 9v^o et 10r^o.
20. BELLAIGUE, « Revue musicale » (*Esclarmonde*), p. 699. En caractérisant l'héroïne comme une orientale, Bellaigue suit, dans sa critique d'*Esclarmonde*, une tendance de la fin du siècle, à savoir l'orientalisation des femmes activement érotiques. Voir dans ce contexte LOCKE Ralph P., « Constructing the Oriental "Other": Saint-Saëns's *Samson et Dalila* », *Cambridge Opera Journal*, 3, 1991, p. 261-302, notamment p. 261-262, 267-279, 293.
21. BELLAIGUE, « Revue musicale » (*Esclarmonde*), p. 699-700.
22. Cette phrase se trouve citée dans le *Petit Robert (Dictionnaire alphabétique de la langue française*, par Paul Robert, Paris, 1989, p. 22). Étant donné que le choix des phrases d'exemple est un acte délibérément conscient pour un dictionnaire de référence, il est important de noter que même dans une édition récente (« revue, corrigée et mise à jour [!] »), on garde un exemple qui oppose le vieux cliché de « sentiment féminin » et d'« action masculine » pour préciser aux lecteurs et lectrices (!) le sens du mot *action*.
23. Voir pour la notion de la femme bourgeoise à la fin du XIX^e siècle : MARTIN-FUGIER Anne, *La Bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, 1983.
24. PELADAN Joséphin, « Critique musicale », *La Grande Revue Paris et Saint-Pétersbourg*, 2^e année, 25 mai 1889, p. 408.
25. HUEBNER, « Carmen de Georges Bizet », p. 188.
26. Je tiens à remercier Patrick Gillis qui m'a communiqué les informations suivantes.
27. BELLAIGUE Camille, « M. Jules Massenet », *L'Année musicale 1888-1889*, Paris, 1890, p. 69-81, p. 70.
28. Outre le livre de Susan McClary (*Feminine Endings*), certaines publications récentes abordent ce problème, dont plusieurs articles dans le volume suivant : SOLIE Ruth (dir.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley etc., University of California Press, 1993.
29. Voir à ce sujet FAUSER, « *Esclarmonde*, un opéra wagnérien ? ».
30. Voir DÖHRING Sieghart, « Musikalischer Realismus in Puccinis *Tosca* », *Analecta Mustcologica*, 22, 1985, p. 253-256.
31. Voir NECTOUX Jean-Michel, « Musique, Symbolisme et Art nouveau. Notes pour une esthétique de la musique française fin de siècle », STENZL Jürg (éd.), *Art nouveau, Jugendstil und Musik*, Zürich, Atlantis, 1980, p. 26.
32. Voir BART Benjamin F., « The Spirit of the Erotic Wit in French Literature », HARDEE A. Maynor (dir.), *Eroticism in French Literature (French Literature Series, X)*, Columbia, University of South Carolina, 1983, p. 91-93.
33. O'MONROY Richard [pseud. du vicomte de Saint-Geniès], « La Soirée Parisienne », *Gil Blas*, 17 mars 1889, p. 3.
34. Pour les critiques de la première représentation d'*Esclarmonde*, voir FAUSER Annegret (dir.), *Jules Massenet, Esclarmonde : Dossier de presse parisienne (1889)*, Weinsberg, L. Galland, 2001.
35. BAUER Henry, « Les premières représentations », *L'Écho de Paris*, 6^e année, 17 mai 1889, p. 2-3, p. 3.
36. BELLAIGUE, « Revue musicale » (*Esclarmonde*), p. 703-705.
37. LEFÈVRE Maurice, « À propos d'*Esclarmonde* », *Le Monde Artiste*, 29^e année, 23 juin 1889, p. 385.
38. Cité d'après ABBATE Carolyn, *The « Parisian Tannhauser »*, thèse de doctorat, Princeton, 1984, p. 278.
39. GILLIS Patrick, « *Thaïs* dans tous ses états. Genèse et remaniements », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 109, mai 1988, p.66-74.

40. Ralph P. Locke, dans son article déjà cité, résume la question de l'orientalisme au XIX^e siècle et son importance pour l'opéra français. Une analyse de la notion de « l'autre » oriental se trouve dans SAID Edward W., *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, London, Penguin, 1991 ; voir aussi KABBANI Rana, *Europe's Myth of Orient*, London, Pandora, 1986.

41. Ce modèle narratif est incrusté dans la conception des biographies féminines, comme le montre Ruth Solie dans son article « Changing the Subject », *Current Musicology*, 53, 1993, p. 55-65, surtout p. 56. Voir aussi dans ce contexte CLÉMENT Catherine, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.

42. DEBUSSY Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. par François LESURE, Paris, 1987, p. 59.

43. Sur *Hérodiade*, voir FAUSER Annegret, « "C'est vraiment trop voluptueux !" Zur Entstehung und musikalischen Dramaturgie von Massenet's Hérodiade », *Jules Massenet: Hérodiade*, Programmheft der Wiener Staatsoper, Wien, 1995, p. 11-22.

RÉSUMÉS

Esclarmonde, un opéra de Jules Massenet créé à Paris en 1889 pendant l'Exposition Universelle, est un bon exemple de comment un livret basé sur des structures socialement conservatrices peut donner lieu à une expressivité musicalement progressive. Cet article propose une critique féministe de cet opéra, en se focalisant sur le rôle-titre et sur comment le livret et la partition articulent l'érotique et l'exotique. L'analyse part de la réception de l'opéra en 1889, en se penchant sur les lectures socio-politiques qui en sont faites, ainsi que sur les discussions de la capacité esthétique de la musique à produire une immédiateté sensuelle.

INDEX

Mots-clés : Jules Massenet, *Esclarmonde*, sexualité, genre, Wagnérisme, religion, exotisme

Keywords : Jules Massenet, *Esclarmonde*, sexuality, gender, Wagnerism, religion, exoticism

AUTEUR

ANNEGRET FAUSER

Annegret Fauser is Cary C. Boshamer Distinguished Professor of Music at the University of North Carolina in Chapel Hill. Her research focuses on music of the nineteenth and twentieth centuries, especially that of France and the United States. She is the author of *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair* (2005), *Sounds of War: Music in the United States during World War II* (2013), *The Politics of Musical Identity* (2015), and *Aaron Copland's "Appalachian Spring"* (2017). She was awarded the 2011 Edward J. Dent Medal of the Royal Musical Association, and from 2011 to 2013 served as the Editor-in-Chief of the *Journal of the American Musicological Society*. In October 2020, *Performing Commemoration: Musical Reenactment and the Politics of Trauma* (co-edited with Michael A. Figueroa), was published in the Music and Social Justice series of University of Michigan Press.